从中西文学艺术看人与自然之关系

张隆溪

摘要　人类自产生语言文字开始，逐步建立和发展起城市文明，才脱离身处洪荒旷野的原始状态，而当城市文明发展到相当阶段，才可能以审美的距离去观照自然，产生自然美的观念，并作艺术的表现。所以，无论在中国还是在西方，相比于人物画，独立描绘自然的山水画和风景画都出现得较晚。中西画风各异，中国山水画山大人小，西方风景画则往往有人物宫室占据中心。有论者认为这说明中国人有“天人合一”观念，人融入自然，达于“无我”之境界，而西方则以人为中心，主张征服自然，甚至造成环境污染等人类当前面临的严重问题。这种把中西文化绝然对立的观念在学理上毫无根据。考察董仲舒《春秋繁露》，可知所谓“天人合一”绝非与自然交朋友，而是以人近于天而高于万物。中国山水画表达人之意、气、神，绝非“无我”而是“代山川而言”。无论中国或西方，文学艺术中表现的自然都是人化的自然，“有我”与“无我”也是共存互补的，我们应该以开放的眼光和开阔的胸怀去认识和鉴赏中西文艺，促进不同文化的相互理解。

一、人是有语言的动物

人类文明的产生可以有许多标志，其中很重要的是产生出用语言沟通的能力以及用想象再现周围世界的能力，这两者都和人类大脑的进化发展直接相关，当然也和人类所创造的文学艺术密切相关。人之所以区别于其他动物而与自然形成主客互动的关系，首先就在于人的活动不完全依赖身体筋骨的动作，而可以通过语言表达自己的意念，以期达到某种目的。亚里士多德曾给人下过一个著名的定义，说人是有“逻各斯”(logos)的动物，过去往往把这句话理解为人是“animal rationale”，即人是有理性的动物，“逻各斯”即为理性。近代思想重新审视语言与思维之关系，更深刻地认识到语言的性质，于是强调“逻各斯”首先是“说话”即“语言”的意思。当然，动物也有语言，可以互相沟通，但伽达默尔指出，动物的语言可以通知同类哪里有食物或饮水，于是便去追求，或警告同类周围可能出

现什么危险，于是便逃避；但人可以通过语言和思想观念超出当前情境，指向未来，而“能超出当前实际，具有未来的意识，这也就成为人之为人的一个特征”。通过语言交流，人可以产生各种概念，使人们可以在一起共同生活，形成各种社会习俗和政治制度，可以有组织地分配人的劳动。于是归结起来，我们可以把亚里士多德那句话重新解释为“人是有语言的动物”（Mensch ist das Lebewesen, das Sprache hat）[①]。人有语言，才是人之所以为人、人区别于其他一切动物的一个极为重要的标志。

无论在东方或在西方，人们都很早就意识到，语言和思维之间有密不可分的关系。“逻各斯”既是“说话”，即“语言”，又是“话中所说的内容”，即“道理”或“理性”。在希腊哲学中，这是一个很重要的字。在中国哲学中，同样有一个很重要的字，那就是“道”，而“道”字也恰好既有“言说”又有“道理”这两层意义。《老子》开篇云：“道可道，非常道。”[②]钱钟书《管锥编》评论老子此句说：

> 第一、三两“道”字为道理之“道”，第二“道”字为道白之“道”，如《诗·墙有茨》“不可道也”之“道”，即文字语言。古希腊文“道”（logos）兼“理”（ratio）与“言”（oratio）两义，可以相参，近世且有谓相传“人乃具理性之动物”本意为“人乃能言语之动物”。[③]

“道”与“逻各斯”都兼具语言和思维这两层含义，也许是一种巧合。但是在希腊和中国这两种很不相同的语言和文化传统中，都产生出一个深具哲理的观念，而且都表现为一个具有双重含义的字，这样的巧合不禁引人遐想：这是否表露出人类思维在深层意义上的一种契合呢[④]？

语言文字的出现，在东西方远古神话中都有非常有趣的表述。在西方，《圣经·创世记》说人类始祖亚当给世间所有的飞禽走兽命名，显出人在自然万物之上，而亚当的语言具有神奇的力量。在中国，则有仓颉造字的神话，而造字显然来自更古老的伏羲造八卦的传说。《易·系辞下》：“古者庖牺氏之王天下也，仰则观象于天，俯则观法于地，观鸟兽之文与地之宜，近取诸身，远取诸物，于是始作八卦。”[⑤]东汉许慎著《说文解字》，在《自叙》中讲到文字起源，就首先引了这段话，然后接下去说：“黄帝之史仓颉，见鸟兽蹄迒之迹，知分理之可相别异也，初造书契。”[⑥]这就是说，汉字的起源取法于天地万物的形状肌理，所以刘勰《文心雕龙·原道》强调文来源于天地自然，就说“日月叠璧，以垂丽天之象；山川焕绮，以铺理地之形”，这是“道之文”，而人独具灵性，乃“天地之心。心生而言立，言立而文明”，这就是“自然之道”[⑦]。如果说亚当给鸟兽命名似乎是凭空构想，从无到有地创造（ex nihilo），表明西方文字符号与意义之间是一种武断或任意的（arbitrary）关系，相比之下，中国传统讲文字的起源，似乎更注重自然本身的提示，认为文字描画日月山川的形状，模拟鸟爪兽蹄留下的痕迹。但中国文字和意义的关系也是约定俗成，而且中国也有一些传说表现文字具有超自然的神力。如《淮南子·本经训》说，“昔者仓颉作书，而天雨粟，鬼夜哭”，说明文字的出现是一件惊天地、动鬼神的大事。高诱注说，文字的出现使人脱离自然的本朴而产生“诈伪”，于是人们“弃耕作之业而务锥刀之利。天知其将饿，故为雨粟，鬼恐为书文所劾，故夜哭也”[⑧]。这种解释显然把农耕和书写对立起来，或者说把乡间之纯朴、恬静和闹市之复杂、喧嚣对立起来，而这种对立在文艺作品中有许多不同的表现，构成人与自然之关系的一个相当普遍的主题。

有趣的是，语言文字之“伪”，乃相对于自然本朴之“真”而言，但这只是一方面的理解。在另一方面，人如果不脱离自然，就和洪荒旷野中的鸟兽没有什么区别，“伪”字由“人”和“为”构成，而“人为”即是人的作为，就是改造自然，同时也改造自己，所以在上古时代，“伪”和“为”两字相通。“伪”字既有虚假、编造的贬义，又有人之行为、创造的褒义。在先秦思想家中，荀子把“伪”字的褒义讲得最清楚，特别强调“伪”就是人之作为，是人可以通过学习而获得的技能或能力，是人可以有所成就之必需。《荀子·正名篇》：“生之所以然者，谓之性。性之好恶喜怒哀乐，谓之情。”由情产生各种欲望意念，即所谓“虑”，由思虑意念引发人的行动，荀子就称之为“伪”，所谓“心虑而能为之动，谓之伪”[9]。他在《性恶篇》里说：“凡性者，天之就也，不可学，不可事。礼义者，圣人之所生也，人之所学而能，所事而成者也。不可学、不可事而在人者，谓之性；可学而能、可事而成之在人者，谓之伪。”[10]“性”是天生的，“伪”是人为的，人之生性本恶，只有通过“伪”，即人后天的努力，才可以改变恶之本性而获得仁义礼智。《礼论篇》更强调人的作为，认为天地自然本无所谓秩序，要圣人出而有所作为，使本朴和人的意念行动相结合，才达到天下大治。荀子说：“性者，本始材朴也。伪者，文理隆盛也。无性则伪之无所加，无伪则性不能自美。性伪合，然后圣人之名一，天下之功于是就也。”[11]按照荀子的说法，人必须通过“伪”才可能脱离原始的自然状态，把朴拙变为“文理隆盛”和人所欣赏的“美”，进而创造人类的文明。

就文艺而言，这个“伪”字更是耐人寻味，因为文艺必须由人通过想象来创造，需要艺术的虚构而不同于真实；按英国作家王尔德的说法，文艺是“美而不真的事物”（beautiful untrue things）[12]，所以既是虚构意义上的“伪”，也是创作意义上的“伪”，也就是人为的创造。柏拉图在《理想国》第十卷里说，他虽然尊敬荷马，但不能容许诗人在理想的城邦里存在，因为诗人摹仿现象世界，而现象世界已是对真实之理念世界的摹仿，所以诗或文艺是摹仿之摹仿、虚构之虚构，“和真理相隔三层”[13]。柏拉图拒绝荷马的权威，说明公元前5世纪随着希腊哲学的兴起而产生诗与哲学之争；柏拉图作为哲学家，就挑战了更古老的荷马史诗作为经典的地位和权威。在西方，柏拉图贬低诗和文艺，理由正在文艺摹仿之“伪”。再看中国，《老子》说“信言不美，美言不信”[14]，也明确区分了符合真实的“信”和人为虚构的“美”。道家主张返朴归真，注重自然而反对人为，但荀子的看法不同，他认为正是通过“伪”即人的作为，人才可能脱离自然本性的朴拙，产生文明的礼仪制度。按照这样的理解，我们可以说文学艺术乃是“伪”中之“伪”，因为文学艺术的创作必须有想象的虚构，注重“美”，那是人脱离自然状态最远的行为，因此也是人类文明发达程度的标志。如果按亚里士多德本来的定义，人是有语言的动物，那么文学作为语言的艺术，更是人类文明的重要部分。我们由此可以理解，为什么文学艺术的发展对任何民族、任何一个文化传统说来，都有十分重要的意义，成为衡量文化传统和社会成熟发展的尺度和标记。

二、自然、山水、风景画

人意识到自然，表示人已经自觉到脱离了自然，可以在一定物理的和审美的距离之外，把自然作为对象和客体来观照。人对任何自然物体产生美的感觉，都需要摆脱实际利害的考虑，采取纯粹审美观照的态度。康德在《判断力批判》里说，能够对一个物体“不带任何利益考虑地喜爱或憎恶”，那才是审美的判断，而“这样去喜爱的物体，才是美的物

体”[15]。尽管人类进化的过程可以说就是人和自然分离的过程，但自然作为一个审美观念在人的意识中产生，尤其要能摆脱功利实用打算的考虑，在文学艺术中表现自然，更要待文明发展到相当成熟的程度才有可能。朱光潜很有影响的《谈美》一书，开篇就以看一棵古松为例，区分实用的、科学的和审美的态度。经营木材的商人看一棵古松，想到的“只是一棵做某事用值几多钱的木料”；植物学家看同样这棵树，“所知觉到的只是一棵叶为针状、果为球状、四季长青的显花植物”；而一位画家见到这棵古松，却“只在聚精会神地观赏它的苍翠的颜色，它的盘屈如龙蛇的线纹以及它的昂然高举、不受屈挠的气概”[16]。实用的态度是人生所必需，与周围环境和衣食住行直接相关，科学的态度是对事物本身及其性质的客观思考，不带情感和意念。虽然科学研究可以应用于实际人生，产生有实用价值的技术和产品，但纯科学的目的只在于认识自然本身，揭示自然的秘密。审美的态度则既没有实用目的，也没有对事物之性质的抽象思考，而是超出实际利害和抽象理论、专注于具体事物本身的一种精神享受。诚如朱光潜所说，虽然美和文艺最不实用，“美的事物如诗文、图画、雕刻、音乐等等都是寒不可以为衣，饥不可以为食的”，但恰恰是脱离开实际需要和自然本朴的美和文艺，才最可以满足人“精神上的饥渴”[17]。

谈到有一定距离才可能产生美感时，朱光潜举例说：“北方人初看到西湖，平原人初看到峨嵋，虽然审美力薄弱的村夫，也惊讶它们的奇景；但在生长在西湖和峨嵋的人除了以居近名胜自豪以外，心里往往觉得西湖和峨嵋实在也不过如此。”[18]西湖和峨嵋可以成为人们欣赏的奇景，那是人已经脱离了原始自然状态之后的事，在那之前则是完全不同的情形。原始的初民生活在自然环境中，最多能在洞穴中画出狩猎时见过的动物形象，显出人对自然一种几乎出自本能的好奇，但他们还没有充分脱离自然，也不可能有真正审美的自然观念。《淮南子·览冥训》描绘远古的情形说：“往古之时，四极废，九州裂；天不兼覆，地不周载。火爁炎而不灭，水浩洋而不息；猛兽食颛民，鸷鸟攫老弱。”[19]这正是远古时代人们对自然的感受和从经验中产生的想象：那是一个危机四伏、非常可怕的自然；天崩地裂，天地对人没有保护，到处大火熊熊，烈焰冲天，洪水泛滥，恶浪翻腾；地面上有野兽食人，天空中有猛禽飞来攫取妇孺老弱，人类的生活环境充满了危险，实在是险恶而令人感到恐怖的自然。西方著名的童话《小红帽》讲一个小姑娘到森林里去看望她的祖母，结果被一只大恶狼欺骗，这恶狼不仅吃掉她的祖母，最后把小红帽也吞进肚子里去。17世纪法国作家佩罗（Charles Perrault）的童话集和19世纪德国格林兄弟童话（出版于1812—1858年）都包含了这个故事，反映出来的是古代和中世纪欧洲人对森林和险恶自然环境的畏惧之情。有人讨论西方的观念，认为“荒野”（wilderness）一词的出现和使用，就“标志着从渔猎经济到农业社会的转变”，而且说“对荒野的畏惧是直到19世纪前，欧洲人对荒野的态度中最强烈的成分之一，而18世纪则是一个转折时期”[20]。从我下面的讨论可以看出，这句话有点言过其实。但西方人对自然的态度有从畏惧到欣赏和赞美的转变，而且这转变和人类社会本身的发展程度相关联，则是符合实际的看法。

从艺术史上看，山水风景作为单独的一个画种出现，在中国和西方都晚于人物画。唐代张彦远《历代名画记》对魏晋以来三百多年的绘画都有所评论，他讲到唐代，说画家吴道子“往往于佛寺画壁，纵以怪石崩滩，若可扪酌”，可见山水在那时还是佛像的陪衬和背景。但唐宗室李思训开创青绿山水，他的儿子李昭道也以善画山水得名，所以张彦远认为，山水画在唐代才真正出现，并且总结说：“山水之变，始于吴，成于二李。”[21]近代画家傅

抱石不赞同张彦远这一说法，他在《中国古代山水画史研究》中，认为中国山水画开端不在唐，而在魏晋，甚至可以追溯到更早的时代。他依据晋人顾恺之的《画云台山记》，极力论证在"晋代——尤以东晋，中国山水画业已相当可观的了"[22]。现在讨论中国绘画史的著作，也大都和傅抱石的看法相同，普遍认为"山水画萌芽于晋"[23]。说萌芽自然不错，不过顾恺之毕竟以画人物为主，相传他所作的《画评》，也全在讨论人物画。唐代的吴道子也以绘制寺庙壁画著名，主要是佛道神仙的形象。张彦远描述吴道子用笔，说他所画人物"虬须云鬓，数尺飞动，毛根出肉，力健有余"[24]，给予很高的赞誉。清代画家邹一桂在《小山画谱》中也说："汉晋以来多画人物宫殿。唐吴道子亦工人物。"[25]由此看来，张彦远认为山水画"始于吴，成于二李"，完全符合实际。我们如果一定要在唐以前的绘画中去寻找山水画的雏形，当然也能找到一些痕迹。如顾恺之《洛神赋图》虽以人物为主，但有山水作为陪衬，南朝画家张僧繇的《雪山红树图》，已是真正的风景画，隋朝画家展子虔的《游春图》，对唐初山水画颇有影响。陶渊明有"泛览周王传，流观山海图"[26]这样的诗句，但那是看有插图的《山海经》，算不得独立描绘山水自然的风景画。从艺术史的实际情形看来，山水画确实是在唐代李氏父子之后，才迅速发展为中国画的一种主要体裁，而且自唐以后名家辈出，代不乏人。王维在李思训青绿山水之外开创水墨山水画法，以用墨晕染为主，后人因之称王维为南宗画派之祖；五代至两宋有荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽、郭熙；元代有黄公望、倪瓒；明代有沈周、文征明、唐寅、仇英、董其昌；清代有王时敏、弘仁、髡残、王翚、吴历、石涛、王原祁诸家；近代更有黄宾虹、潘天寿、张大千、傅抱石、李可染等。这只是举最著名的一些画家，其余还有各具特色的诸家，实在不胜枚举。

西方风景画成为一种独立体裁，比中国晚了好几百年。西方绘画在历史上长期以宗教和神话题材为主，也就是以描绘人物为主，自然风景最多不过作为人物的陪衬出现。到15世纪末，相当于中国明代中叶，欧洲已经走出中世纪，进入文艺复兴时期。北方文艺复兴的代表人物之一德国画家丢勒在1494年用水彩画了几幅风景，描绘他出生的城市纽伦堡附近的景色，那是"德国艺术中最早独立的风景画作品"[27]。其实不只在德国，而且在整个西方绘画中，它们也是比较早的独立的风景画。更早一点，达·芬奇在1473年有一幅描绘阿尔诺山谷（Arno Valley）的素描，说明15世纪文艺复兴时期，西方风景画逐渐出现。不过也可以说，在西方绘画中表现自然美，那时候才刚刚萌芽。意大利人阿尔贝蒂1435年出版了《论绘画》三卷，是文艺复兴时期第一部讨论绘画艺术的著作，但其中没有讨论风景画。阿尔贝蒂主要关注的是如何建立精确的透视，注重建筑物的古典形式和空间关系，而人的活动就是在这样有数学式精确规整的空间里展现出来。郊野的自然风景不规整，不对称，不符合几何法则，所以并不是他认为理想的空间。但他在另一部论建筑的著作里，又承认风景在绘画中应该占有一席之地，不过自然风景只是农夫牧人的活动空间，宫室楼宇才是更重要的背景。换言之，在西方绘画史上，人物画一直占居主导，不是作为背景而是作为独立主体的风景画，则是较为晚近才出现的绘画体裁。文艺复兴之后，基督教对西方社会的控制力量逐渐减弱，在以人物为主的宗教题材之外，艺术家们有了更多的选择空间，所以在更深层的思想史和艺术史的意义上，可以说风景画的出现与欧洲社会脱离教会控制而逐渐世俗化的现代趋势相关。

到16世纪，在西方文学中诗人们重新发现了希腊罗马古典的田园诗传统，在艺术中，画家们也在这一传统中找到了描绘自然风景的正当理由。罗马诗人贺拉斯《诗艺》（*Ars*

poetica)中“诗当如画”(ut pictura poesis)一语,在当时发生很大影响,而威尼斯画派的乔尔乔内可以说最能体现这一理想。乔尔乔内的名作《原野里的演奏》(*Le Concert champêtre*)和《睡着的维纳斯》都极具诗意,有音乐的和谐之美,所以英国维多利亚时代著名的批评家瓦尔特·佩特(Walter Pater)就曾盛赞其作品为“画中之诗”(this pictorial poetry)[28]。这些作品开创了田园牧歌式的风景画传统,表现艺术家理想中的自然。同属于威尼斯画派的贝利尼(Giovanni Bellini)、提香和坎帕尼奥拉(Giulio Campagnola)等画家在表现人的价值的同时,也开始展现自然风物之美。正如布克哈特在研究文艺复兴时代文化的名著中所说:“在近代各民族中,意大利人最先把外部世界视为美的事物,而且感受到外部世界之美。”[29]西方风景画在后来的发展中也是名家辈出,我们大致按时代先后举一些著名的例子,就有法国画家普桑、罗兰(Claude Lorraine);尼德兰画家勃鲁盖尔、鲁本斯;荷兰画家雷斯达尔(Jacob van Ruysdael)、霍贝玛(Meindert Hobbema);英国画家庚斯勃罗(Thomas Gainsborough)、透纳(J. M. Turner)、康斯特布尔;法国画家柯罗(Jean-Baptiste Camille Corot)、莫奈、塞尚;此外还有梵高、马蒂斯以及现代的许多名家。

三、“有我”与“无我”

在中国的山水画和西方的风景画中,艺术所表现的人与自然之关系如何? 当中有什么差异和共同之处? 中国的山水画在唐以后成为主流,是所谓“画家十三科之首”[30]。中国山水画的布局,自然风景占画面极大部分,即便画中有人物,也往往是山大而人小。李昭道《明皇幸蜀图》、范宽《溪山行旅图》、仇英《桃村草堂图》等作品,都可以做典型的例子。相比之下,西方风景画虽然也有纯粹描绘自然的作品,但更多的风景画里有人,有人居住的房屋建筑,而且在画面布局上,这些都占据比较重要的位置。勃鲁盖尔的《雪中归猎图》、康斯特布尔的《干草车》、印象派画家的许多风景画作品,都可以做典型例证。有人认为,这表明东西方文化和艺术在观念上有重大区别。中国人有“天人合一”观念,人和自然完全融合,所以山水画表现纯粹的自然,人并不占据中心位置;而西方传统则从来以人为中心,所以西方风景画以人为主,不能摆脱人的自我而纯粹表现自然。从中西绘画作品的表面看来,这十分明显,但当中人与自然之关系,又值得我们再深入思考。

把中国和西方对立起来的文化相对主义,不仅在西方有影响,在中国学者当中也有不少表现。例如有人比较“中西思维方式”,认为“中国哲学讲‘阴阳一体’……西方哲学讲‘神凡两分’……这种差别恰好表现了中国和西方不同的思维方式”[31]。季羡林晚年著文也特别强调东西思想之别,他认为“两大文化体系的根本区别来源于思维模式之不同”,概括言之:

> 东方的思维模式是综合的,西方的思维模式是分析的。勉强打一个比方,我们可以说,西方是“一分为二”,而东方则是“合二而一”。再用一个更通俗的说法来表达一下:西方是“头痛医头,脚痛医脚”,“只见树木,不见森林”;而东方则是“头痛医脚,脚痛医头”,“既见树木,又见森林”。[32]

虽然讨论“天人合一”,却没有征引文献,也没有逻辑的论证,于是在学理上就没有什么说

服力。其实无论是西方学者还是东方耆宿，凡断言东西方思维模式截然不同者，都会面临一个逻辑上自相矛盾的悖论，因为他们不是西方人，就是东方人，如果东西思维模式真是根本不同，互相之间不可能沟通了解，那他们又怎么可能超脱自己所属的那种思维模式，了解与之相反的另一思维模式的特点呢？哲学家唐纳德·戴维森说得很对，“概念上相对主义占主导地位的比喻，即不同观点的比喻，似乎暴露出一个潜在的矛盾。不同观点是有道理的，但只是在有一个共同的协调系统来标出这些不同观点时，才可能有道理；然而有这样一个共同系统存在，却恰好证明不同观点戏剧性的不可比是完全错误的理论”[33]。回到比较中国山水画和西方风景画之异同这一问题，是否中国的山水画体现“天人合一”思想，完全表现自然，而西方的风景画则总是以人为中心，自然风景只是陪衬呢？

王国维《人间词话》提出著名的“境界”说，认为文艺作品的境界有“有我之境”和“无我之境”的分别：“有我之境，以我观物，故物皆著我之色彩。无我之境，以物观物，故不知何者为我，何者为物。”[34]有人曾以此来区分中国和西方的风景画，认为中国的山水画“无我”，西方的风景画“有我”，甚至认为这可以代表东西方艺术和文化的根本差异。但在我看来，这只说到一半，而且是比较浅显易见的一半。王国维在上面所引那句话后面紧接着又说，“古人为词，写有我之境者为多，然未始不能写无我之境”，可见中国诗词里多是“有我之境”。当然，诗词和绘画不同，中国画布局的确是山水大于人物，可是王国维还有另一段话，值得我们注意：“自然中之物，互相关系，互相限制。然其写之于文学及美术中也，必遗其关系、限制之处。故虽写实家，亦理想家也。又虽如何虚构之境，其材料必求之于自然，而其构造，亦必从自然之法则。故虽理想家，亦写实家也。”[35]这里直接讨论文学和美术如何表现自然，如果说“有我”是主观，是把人的意念、理想投射到自然上面，以人的想象来虚构外在世界，使“物皆著我之色彩”，而“无我”是客观，完全消除自我来“以物观物”，那么“有我”和“无我”的区别，也就可以理解成“理想”和“写实”的区别。但王国维的意思却恰好是要打破这种机械的对立，认为文艺创作必须主客融合，理想和写实之间并没有截然划分的界限。所以他说“虽写实家，亦理想家也。……虽理想家，亦写实家也”。

艺术中确实可以区分“有我之境”和“无我之境”，但这不是东西方艺术的区别，在中国文学和艺术里有此区别，在西方文学和艺术里，也有此区别。更进一步考察中国山水画和西方风景画的实际情形，如果“有我”表现为想象和虚构，而“无我”表现为写实和逼真，那我们可以明显看出，西方绘画远比中国画写实，更注重形体的准确，也更追求色彩和质地的真实感。无论是因为绘画材料和专业技术的发展，还是因为采用科学方法、利用透视和明暗关系，西画的写实程度一般说来都超过中国画。明末清初，中国人初次见到西洋画时，不少画家对其写实逼真的程度都感到惊讶。明代文人顾起元亲眼见过耶稣会传教士利玛窦从罗马带来的圣母和圣婴像，颇为赞许地说：“画以铜版为帧，而涂五彩于上，其貌如生，身与臂手俨然隐起帧上，脸之凹凸处，正视与生人不殊。”[36]清代画家邹一桂也曾生动地描述过西画逼真的效果，知道西洋画家采用科学方法。他说：“西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近不差锱黍。所画人物屋树皆有日影，其所用颜色与笔，与中华绝异。布影由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进。”[37]西画写实逼真的效果，显然触动过不少见到这种画的中国人。如果说真实表现自然意味着“无我”的客观主义，那么西方风景画逼真再现自然，岂非更近于“无我之境”？

与此相较，中国画很早就强调意、气、神，也就是人的主观意念，而不注重形似。谢赫

《古画品录》论画之六法，以“气韵生动”为首，而“应物象形”和“随类赋彩”则位列三、四[38]。据传王维所著《山水论》一开篇就说：“凡画山水，意在笔先。”[39]这说明中国山水画首先注重的是画家心目中所立之意，而非直接描摹自然。张彦远《历代名画记》也说，自然风景虽然有各种姿态颜色，但画家“运墨而五色具，谓之得意”，因为重要的是人的意念和想象，而非逼真再现事物，所以“画物特忌形貌彩章，历历具足，甚谨甚细，而外露巧密”[40]。中国传统美学观念往往贬低“形似”，更重“神似”。元代画家倪瓒就说：“仆之所谓画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”[41]苏东坡诗里有名言“论画以形似，见与儿童邻”[42]，最能代表传统文人画的观念。欧阳修也说“古画画意不画形，梅诗咏物无隐情”[43]。沈括《梦溪笔谈》称赞说“此真为识画也”。《梦溪笔谈》卷一七论书画说：“书画之妙，当以神会，难可以形器求也。”沈括家里收藏了一幅王维所绘《袁安卧雪图》，画里有雪中芭蕉，完全不合常理，但他却说，“此乃得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此难可与俗人论也”[44]。这就是说，自然中不可能有的事物，画家却可以通过想象虚构而“造理入神，迥得天意”。由此看来，中国画里的山水与其说是“无我”而纯粹表现自然，毋宁说是表现画家胸襟中的自然，因而是画家自我的外化和表现。宋人郭熙《林泉高致》云“人须养得胸中宽快，意思悦适”，然后意念中一切会“自然布列于心中，不觉见之于笔下”[45]。明人董其昌也说，画家须“胸中脱去尘浊，自然邱壑内营，成立鄄鄂，随手写出，皆为山水传神”[46]；又说“画家以神品为宗极，又有以逸品加于神品之上者，曰：失于自然而后神也”[47]。这就把摹写自然与画中极品对立起来。如果画家用笔不是描摹山水自然，而是抒写画家的胸臆，把心中已有的山水之意象表现出来，那岂不全是自我的表现，还能说中国山水画“无我”吗？

其实王国维所谓“无我之境”，并不是完全消除自我，而只是无分于外物和自我，“不知何者为我，何者为物”。这颇近于《庄子·齐物论》结尾写庄周梦蝶，“不知周之梦为胡蝶与，胡蝶之梦为周与”[48]，也即庄子物我两忘的境界，所谓“物化”。前辈学者顾随也曾说，王国维的“无我绝非客观之意，乃庄子‘忘我’‘丧我’之意”[49]。苏东坡描绘画家文与可画竹的名句，所讲正是这个道理：“与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。”[50]他又在一篇文章里说，文与可曾告诉他画竹的经验，是“画竹必先得成竹于胸中”，“胸有成竹”即出此篇[51]。总结以上，我们可以看出东西方艺术在表现形式上确实有很大差别，但就艺术展现人对自然的审美意识这一点看，两者并不截然对立。艺术创作无论如何离不开艺术家的想象创造，杜甫所谓“意匠惨淡经营中”[52]。西方风景画往往有人物在其中，固然是“有我”，而中国山水画看起来山川大于人物，但那只是表面尺寸上的大小分别，绝不意味着中国山水画重山不重人，没有人主观意识的参与。其实画家通过描绘山川来努力表现的，正是人的意念和想象。《石涛画语录·一画章》说得很好：“夫画者从于心者。”《山川章》有几句话也值得注意：“山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。搜尽奇峰打草稿也。山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。”[53]这说明画家“代山川而言”，与山川“神遇而迹化”。受过西画训练的当代画家吴冠中很欣赏这几句话，认为这说出了“艺术之所以为艺术的本质”，甚至认为“这个17世纪的中国和尚预告了西方表现主义之终将诞生”[54]。清代画家恽寿平在《南田论画》中说：“春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡。四山之意，山不能言，人能言之。秋令人悲，又能令人思。写秋者必得可悲可思之意，而后能为之。”[55]

恽寿平这几句话的确值得注意，因为这清楚说明中国山水画是画家胸中意念的抒

发，是把人的喜怒哀乐表现为自然四季不同的山川景物。如果说这就是中国古人所谓“天人合一”在艺术上的表现，那正好说明天人合一绝非消除人的自我而归于自然。而要讨论天人合一，就绝不能不看汉儒董仲舒《春秋繁露》的相关论述。《春秋繁露·为人者天》有句云：“人生有喜怒哀乐之答，春秋冬夏之类也。喜，春之答也，怒，秋之答也，乐，夏之答也，哀，冬之答也。”[56]《王道通三》云：“天有寒有暑，夫喜怒哀乐之发，与清暖寒暑，其实一贯也。喜气为暖而当春，怒气为清而当秋，乐气为太阳而当夏，哀气为太阴而当冬。四气者，天与人所同有也，非人所能畜也。”[57]《阴阳义》也把四季变化与人的情感相联系：“天亦有喜怒之气，哀乐之心，与人相副，以类合之，天人一也。春，喜气也，故生；秋，怒气也，故杀；夏，乐气也，故养；冬，哀气也，故藏。四者，天人同有之，有其理而一。”[58]《人副天数》把人的身体与天地自然一一对应，强调人在天地间占有最高位置。董仲舒说：

> 观人之体，一何高物之甚，而类于天也？物旁折取天之阴阳以生活耳，而人乃烂然有其文理。是故凡物之形，莫不伏从旁折天地而行，人独题直立端尚，正正当之。是故所取天地少者，旁折之，所取天地多者，正当之。此见人之绝于物而参天地。……天地之符，阴阳之副，常设于身，身犹天也。数与之相参，故命与之相连也。天以终岁之数，成人之身。故小节三百六十六，副日数也；大节十二分，副月数也；内有五脏，副五行数也；外有四肢，副四时数也。乍视乍瞑，副昼夜也；乍刚乍柔，副冬夏也；乍哀乍乐，副阴阳也；心有计虑，副度数也；行有伦理，副天地也。[59]

《春秋繁露·天地阴阳》很明确地把人放在万物之上，说明天人感应或天人合一都是以人为主体。董仲舒说：“天地阴阳，木、火、土、金、水，九与人而十者，天之数毕也。故数者至十而止，书者以十为终，皆取之此。圣人何其贵者，起于天，至于人而毕。毕之外，谓之物。物者，投其所贵之端，而不在其中，以此见人之超然万物之上，而最为天下贵也。”[60]由此可见，中国古人所谓天人合一，绝非“无我”而是处处“有我”。有趣的是，董仲舒把人身上的大小关节、五脏四肢与天地自然对应，在西方也有类似的观念。西方以人为小宇宙（microcosm），与自然的大宇宙（macrocosm）相对应，认为人身体的各个部分都和宇宙中物理的秩序相符。正如英国学者蒂利亚德所说，西方传统思想认为“在小宇宙和大宇宙之间有具体的对应关系”[61]。董仲舒天人合一的理论是一种宇宙论和政治论，目的在于为皇帝作为天子治理天下提供合理性的证明，同时也是争取儒者在政治体制中有重要的作用和地位。

从以上讨论可以看出，《石涛画语录》和《南田论画》中关于山川四季和人之喜怒哀乐相对应的观念，可以追溯到汉代董仲舒《春秋繁露》里的相关论述，和西方传统中人与自然、小宇宙与大宇宙相对应的观念，也颇为契合。总的来说，西方的风景画虽然大多写实，但人的活动却占据重要位置，明显表现出人的感受和情绪，可以说在写实逼真的“无我”之境中“有我”。中国山水画虽然看来山石大而人形小，但大多以抒写画家的感受意念为主，所谓“为山川代言”，把人的意念思绪投射到自然山川之上，想象虚构，在看似“无我”之境中“有我”。东西方在艺术表现形式上，的确有重大而明显的区别，但就山水画和风景画都表现人与自然的关系而言，我们可以说两者表现的都是人化的自然，都是自我在艺术中的表现。

四、自然、山水和田园诗

既然从一开始，自然的观念就与人的自觉意识相关联，它也就常常被赋予人所想象的价值。在中国传统中，道家和儒家有不同的自然观，也就有不同的想象，赋予自然不同的价值。老子《道德经》所说的道与德有主次之分，而以自然之道为主。只是在道丧失之后，不得已而求其次，才有所谓德。《老子》第三十八章："失道而后德，失德而后仁，失仁而后义，失义而后礼。"第十八章："大道废，有仁义；智慧出，有大伪。"[62]这显然把自然之道区别于人间社会的行为准则，即德以及仁义礼智等价值观念，因而它和儒家所讲的道德大不相同。老子所谓"道"，是混沌无名之物，先天地而生，"吾不知其名，强字之曰道"；但又是天地和人都应该效法的，所以《老子》第二十五章说，"人法地，地法天，天法道，道法自然"[63]，这句话前面所说是人遵循地，地遵循天，天遵循道，但"道法自然"不是道遵循自然，而是道以自身发展为其路径，"自然"即"任其自然"之意。在《老子》书中，天之道往往与人之道对立，第七十七章说得最明白："天之道，损有余而补不足。人之道则不然，损不足以奉有余。"[64]这里所说"人之道"，就显然与"法自然"的天道相反。古代许多民族的宗教观念提到天或神，都往往设想其仁厚，期望其恩惠的施与，可是老子完全打破这种人格神观念，明确说自然天道并没有人的感情，也不会特别偏爱人、照顾人。第五章说："天地不仁，以万物为刍狗；圣人不仁，以百姓为刍狗。"[65]这里所谓"不仁"，并非暴戾凶残，而是麻木没有感觉的意思。钱钟书《管锥编》评论《老子》此句说："故刍狗万物，乃天地无心而'不相关'、'不省记'，非天地忍心'异心'而不悯惜。"[66]各种宗教设想天或神会爱护人、保护人，以人驾凌于万物之上，都是一种目的论（teleology），而老子则打破对天地自然想象中这种目的论，反复强调人和自然的对立。他主张法自然，反对人为，就形成道家的自然主义观。在中国文化传统中，这就在儒家之外提供了另一种思想资源，产生了非常深远的影响。

儒家从孔子开始，对自然就投射以人的价值。《论语·雍也》载孔子说："知者乐水，仁者乐山。"[67]这就把山水和仁智关联在一起，使自然具有道德的意义。《子罕》篇记载孔子观看奔流的江水，有另一句名言："逝者如斯夫！不舍昼夜。"[68]有人曾请教孟子，问孔子对水发感叹，其意为何。孟子回答说，"源泉混混，不舍昼夜"[69]，孔子的意思是君子应该像有源头的活水那样，永远不会枯竭。董仲舒《春秋繁露·山川颂》更说，自然山川使人联想到各种美德，"是以君子取譬也"，并从这个角度出发，去解释孔子上面那句话[70]。这说明在中国文人的思想观念里，山水从来就有启迪人心智的作用，而人喜爱山水，也不仅在其中能欣赏自然之美，而且能得到具有道德意义的启发。因此，在中国描写自然山水的诗词和文学作品里，既有纯粹的自然观，又有融入道德理想的自然观；或者说既有道家的自然观，又有儒家的自然观，尤其宋以后，更有佛教禅宗的观念，这些观念之间既有紧张对立，又有补充融合，有时候很难明白划分。

李白诗中有很多描写山水自然，其中如何表现人与自然之关系，很值得我们注意。如《山中问答》："问余何意栖碧山，笑而不答心自闲。桃花流水窅然去，别有天地非人间。"[71]这是以设问自答的形式描写自然山水，而且把自然（天地）和社会（人间）明确对立起来，赋予自然以超越社会的更高价值。然而此诗开始已经说得很明确，人栖于碧山之中，人与山似乎合为一体，而非纯粹客观的自然，而何以要栖于山中，诗人则默然不语，但其意尽

在飘然而去的“桃花流水”之中。人与自然之关系在李白《独坐敬亭山》诗中，表现得也十分有趣：“众鸟高飞尽，孤云独去闲。相看两不厌，只有敬亭山。”[72]此诗首两句写飞鸟孤云，似乎纯粹描绘自然景色，但后面就引入主体，然而不仅是人有主体，因为人看山，山也看人，而且“相看两不厌”。如果用王国维“有我”“无我”之境界说观之，那么此诗似乎既“有我”，又“无我”，人与山互为主体观之，最终无分于物我。这也令人想起辛弃疾《贺新郎》词名句：“我见青山多妩媚，料青山，见我应如是。情与貌，略相似。”[73]其实诗文和山水画一样，描绘自然，同时也在抒发诗人心中所思所感，情与景总是相互交融。王国维《人间词话》云，“一切景语，皆情语也”[74]，总结得非常贴切。

中国描绘山水自然的诗，一般认为始于南北朝时期的谢灵运。在这方面，刘勰《文心雕龙·明诗》的一句话颇有影响：“宋初文咏，体有因革，庄老告退，而山水方滋。”[75]魏晋六朝时，老庄哲学或曰玄学盛行，出现清谈之风，在文学上则表现为玄言诗。刘勰认为在这种谈玄说理的诗风消退之后，才出现了描绘自然之美的山水诗。王士祯《带经堂诗话》卷五更说在谢灵运之前，中国没有山水诗：

> 诗三百五篇，于兴观群怨之旨，下逮鸟兽草木之名，无弗备矣，独无刻画山水者；间亦有之，亦不过数篇，篇不过数语，如“汉之广矣”、“终南何有”之类而止。汉魏间诗人之作，亦与山水了不相及。迨元嘉间，谢康乐出，始创为刻画山水之词，务穷幽极渺，抉山谷水泉之情状，昔人所云“庄老告退，而山水方滋”者也。[76]

然而，这一说法证之于中国诗的历史，却并不完全符合事实。魏武帝曹操气魄宏伟的《观沧海》诗，就已经是最早的独立山水诗之一：“东临碣石，以观沧海。水何澹澹，山岛竦峙。树木丛生，百草丰茂。秋风萧瑟，洪波涌起。日月之行，若出其中。星汉灿烂，若出其里。幸甚至哉，歌以咏志。”[77]此诗全在描绘草木丰茂的山岛和浩瀚无垠的大海，如果绘制成一幅山水画，必是波澜壮阔的巨幅山水而没有人物，但仔细看来，诗中所写大海吞吐日月、蕴含星汉的气势，萧瑟之秋风、汹涌之洪波所引发的悲凉之感，又无不是诗人胸襟和意念之表现。此外，收在《乐府诗集》中北方游牧民族的《敕勒歌》，很可能早于晋宋之间，也像是带有北国独特风情的一幅画：“敕勒川，阴山下。天似穹庐，笼盖四野。天苍苍，野茫茫，风吹草低见牛羊。”[78]这些诗都以自然山水为独立的主体，同时又表达人的思想感情，情景交融之中表现出人化的自然。

谢灵运出身望族，但在政治上不得意，于是放情于山水，写了很多山水诗，其中常有观察细微、表达精妙的佳句，但整首诗又未必好，并往往落入玄言佛理的旧套。如其名作《登池上楼》，最有名的是“池塘生春草，园柳变鸣禽”这两句[79]。另一有代表性的作品是《石壁精舍还湖中作》，其中有句云：“出谷日尚早，入舟阳已微。林壑敛暝色，云霞收夕霏。芰荷迭映蔚，蒲稗因相依。”[80]谢灵运写山水，主要是从外部去观照自然，然后从中得出一点启示和道理。后来历代都有大量的山水诗，在中国文学中形成一个十分悠长的传统。如被认为“诗中有画，画中有诗”的王维就有许多名作，诗情之外多有画意。如《过香积寺》：“不知香积寺，数里入云峰。古木无人径，深山何处钟。泉声咽危石，日色冷青松。薄暮空潭曲，安禅制毒龙。”[81]又如《山居秋暝》：“空山新雨后，天气晚来秋。明月松间照，清泉石上流。竹喧归浣女，莲动下渔舟。随意春芳歇，王孙自可留。”[82]《鹿柴》：“空山不见人，但闻人语响。

返景入深林,复照青苔上。”[83]《竹里馆》:“独坐幽篁里,弹琴复长啸。深林人不知,明月来相照。”[84]王维诗画皆精绝,尤其擅长五言绝句,上面所引后两首就是例证。他的山水诗写得清空幽妙,表现出高人雅士放情于山水之间的闲适优雅,成为中国文学中以描写山水田园著名的诗人。

但在谢灵运之前,晋代的陶渊明已开创了另一个回归自然、远离喧嚣人世之隐逸诗或田园诗的传统。《归田园居五首》之一自谓“少无适俗韵,性本爱丘山”,认为做官是“误落尘网”,而挂冠归隐,则有如羁鸟池鱼终能得以解脱,“久在樊笼里,复得返自然”[85]。陶渊明不是外在地观察自然,而是归隐到自然中去。他在著名的《归去来兮辞》中说:

> 归去来兮!田园将芜胡不归?既自以心为形役,奚惆怅而独悲!悟已往之不谏,知来者之可追。实迷途其未远,觉今是而昨非。……归去来兮!请息交以绝游。世与我而相遗,复驾言兮焉求?悦亲戚之情话,乐琴书以消忧。农人告余以春及,将有事于西畴。[86]

务农不是儒家的理想,陶潜选择归隐田园,躬耕陇亩,自觉有违孔子教导。如《癸卯岁始春怀古田舍二首》之二:“先师有遗训,忧道不忧贫。瞻望邈难逮,转欲志长勤。……长吟掩柴门,聊为陇亩民。”[87]《劝农》之六说得更明确:“孔耽道德,樊须是鄙。董乐琴书,田园不履。若能超然,投迹高轨。敢不敛衽,敬赞德美。”[88]这些诗句都表明他自知未遵从儒家先贤的典范,却决心选择田园躬耕的淳朴生活。他描写田园之诗,就都带有生活的真实感和亲切感。如《时运》:“迈迈时运,穆穆良朝……有风自南,翼彼新苗。”[89]又如《归田园居五首》之三:“种豆南山下,草盛豆苗稀。晨兴理荒秽,带月荷锄归。道狭草木长,夕露沾我衣。”[90]对农耕生活如此细致的描写,非田间人不可道,与王维诗中常带禅意的那种宁静空灵之感,就颇有一点分别,也就在闲适之外,多了一分参与感。陶渊明诗中欣赏山水田园之景色,同时也是在拒绝追逐富贵和权力。如《饮酒》之五:“结庐在人境,而无车马喧。问君何能尔?心远地自偏。采菊东篱下,悠然见南山;山气日夕佳,飞鸟相与还。此中有真意,欲辨已忘言。”[91]又《归田园居五首》之二:“野外罕人事,穷巷寡轮鞅;白日掩荆扉,虚室绝尘想。时复墟曲中,披草共来往;相见无杂言,但道桑麻长。”[92]陶渊明诗里那种朴实和纯粹,在谢灵运诗里没有,即使在王维诗里,也很难找到。

陶渊明在六朝讲究绮靡典丽的诗风中不受重视,一直到宋代,苏东坡特别欣赏他其人其诗,才使陶渊明成为中国文学中一位受到崇敬的大诗人。苏东坡写了许多“和陶诗”,如《和陶饮酒》二十首,其中有句云:“江左风流人,醉中亦求名。渊明独清真,谈笑得此生。身如受风竹,掩冉众叶惊。”[93]虽然苏东坡的风格与陶渊明很不相同,但他赞赏其独立而能随遇而安的品格。他自己也正是这样的性格,正如他在《超然台记》结尾所说,他在山东密州修葺旧台,其弟苏辙“名其台曰‘超然’,以见余之无所往而不乐者,盖游于物之外也”[94]。苏东坡描绘山川自然,往往带入自身经验及对人生的观察和思考。如《新城道中》之一:“东风知我欲山行,吹断檐间积雨声。岭上晴云披絮帽,树头初日挂铜钲。野桃含笑竹篱短,溪柳自摇沙水清。西崦人家应最乐,煮芹烧笋饷春耕。”[95]《惠崇春江晓景二首》之一:“竹外桃花三两枝,春江水暖鸭先知。蒌蒿满地芦芽短,正是河豚欲上时。”[96]《慈湖夹阻风》之三:“卧看落月横千丈,起唤清风得半帆。且并水村攲侧过,人间何处不巉岩。”[97]苏东坡

是全才，诗词、文章、书画等，都造诣极高。他的文思泉涌，“大略如行云流水，初无定质，但常行于所当行，常止于所不可不止，文理自然，姿态横生”[98]。中国历代有不少文人因遭贬谪而放情山水，因仕途失意而归隐田园，所以从陶渊明以来，在中国文学里也有一个十分悠久的传统，其中佳作无数，在此不能详述。历代的作家诗人无论登临览胜，流连忘返，感怀兴亡，抚今追昔，或遗世独立，归隐山林，借水光山色解忧舒闷，寻求慰籍，山水自然都不仅仅为他们提供赏心悦目的环境，而且可以起安抚人、启迪人的作用。苏东坡《前赤壁赋》脍炙人口，其中把自然山水与人之关系和对人之价值讲得最为透彻：“夫天地之间，物各有主。苟非吾之所有，虽一毫而莫取。惟江上之清风，与山间之明月，耳得之而为声，目遇之而成色，取之无禁，用之不竭，是造物者之无尽藏也，而吾与子之所共适。”[99]这说明中国诗文描绘的山水和中国画描绘的山水一样，都与人相关，与人的感情和思绪相关。

在西方文学中，从古希腊罗马时代以来，就有田园诗的传统，在描写田园风光的诗中，也往往注入诗人的主观意识和喜怒哀乐之情，而且佳作无数，不可能在此详论，仅举一例。19世纪英国几位浪漫派诗人居住在风景秀丽的湖区，华兹华斯便是所谓“湖畔诗人”之一，极善描绘湖光山色，其名作《丁登寺》（*Tintern Abbey*）写他登山所见，四野一片葱绿，远处林间有一烟如缕，缓缓升起，似有隐者居于洞中（Or of some Hermit’s cave, where by his fire / The Hermit sits alone）。诗人自述年轻时登山，只知饱览山色，“只有感觉和爱，/而无须那由思索所得/更高远的意趣，但凡眼睛/看不见的，也就不会留意”（a feeling and a love, / That had no need of a remoter charm, / By thought supplied, nor any interest / Unborrowed from the eye）。在有更多人生经验和阅历之后，他才体会更深，“因为我学会/静观自然，不再像/毫无思想的年轻时；而会常常/聆听人生静默而哀伤的音乐”（For I have learned / To look on nature, not in the hour / Of thoughtless youth; but hearing oftentimes / The still, sad music of humanity）。华兹华斯还认为，自然山水不仅悦人于一时，而且在人感到孤独哀伤时，还能在回味中给人慰藉，使人重新振作起来。他说，“我站在这里，不仅感到/此刻的快乐，而且有愉悦的思绪，/知道此刻中，有为将来提供的生命和食粮”（While here I stand, not only with the sense/Of present pleasure, but with pleasing thoughts / That in this moment there is life and food / For future years）[100]。他有一首咏水仙花的名作，也说那些艳丽的花朵不仅当时给人快乐，而且会在将来他心情郁闷时，重新给他带来慰藉：

For oft when on my couch I lie
In vacant or in pensive mood,
They flash upon that inward eye
Which is the bliss of solitude,
And then my heart with pleasure fills.
And dances with the daffodils.[101]

当我常感到惆怅或茫然，
独自在躺椅上假寐，
它们会闪现在心灵之眼前，
那是幽居时神赐的恩惠，

于是我会在深心感觉幸福，
与水仙花儿翩翩共舞。

华兹华斯在诗中直接、明确地道出他在自然中寻求慰藉，但中国诗人则更多采用间接含蓄的方式，而不是直接说出口来。前面讨论过李白的《山中问答》，对于何以栖息山中，诗人“笑而不答”，就是一个很好的例证。中国和西方文学里描绘自然，就像中国的山水画强调写意，西方的风景画更注重写实一样，两者有明显的区别；然而就自然与人之关系而言，或就艺术表现人化的自然而言，两者又有相通甚至相同之处。

结　语

无论东方还是西方，在描绘山水自然的诗文中，在山水画和风景画中，都往往把自然理想化，使之代表与城市文明很不相同的纯朴与真诚，而城市则往往是虚伪、腐化、阴谋、欺诈的场所。本文开头所引《淮南子》高诱注，说文字的发明将使人脱离自然之本朴而产生“诈伪”，就是这种观念比较早的表现，而自然与文明、田园与都会、乡村与城市之对比，在文学艺术中历来都是一个普遍的、永不会枯竭的主题。这种对比当然不是单向的，因为乡村与城市相比，也可能代表落后和愚昧。英国学者雷蒙·威廉斯说得很对：“乡村集中代表一种自然生活方式的观念：代表和平、天真和单纯的美德。城市则集中代表一种人取得了成功之中心的观念：代表学识、交往和光明。两者之间也产生了强有力的互相敌对的相关联想：城市是充满喧嚣、市俗和野心之地；而乡村则是落后、愚昧和非常局限的地方。”[102]我们在前面已经说过，文学艺术之产生首先有赖于人与自然有一定物理和审美的距离，是人脱离开真实之自然而对自然产生美的感觉时，才通过想象，把作者心中的主观意念与自然的水光山色相融合，在描摹山水自然的诗文和绘画作品中，抒发作者的思想感情。因此文艺当中表现的自然，不是实际的自然，也不是科学研究的自然，而是人化的自然，也往往是理想化的自然。

在西方文学中，很早就有一个自我批判的传统，借自然或接近自然的“野蛮人”来批判作者所处“文明”的欧洲社会。16世纪法国作家蒙田就曾撰文，认为巴西土著的食人族不能称为“野蛮”，因为“他们仍然遵从自然的法则，很少受到我们的腐化”（Les lois naturelles leur commandent encore, fort peu abâtardies par les nôtres）[103]。在那篇文章里，蒙田完全推翻一般人理解的概念，用接近自然的巴西土著来批判欧洲之腐败。他说，“我们因此可以基于理性的法则，但不是基于我们自己，把他们称为野蛮人，因为我们在每一种野蛮行为中，都远远超过了他们”（Nous les pouvons donc bien appeler barbares, eu égard aux règles de la raison, mais non pas eu égard à nous, qui les surpassons en toute sorte de barbarie）[104]。这就是欧洲文学艺术中常常出现的所谓“高尚的野蛮人”（noble savage）的主题。自然的概念当然有很复杂的历史，但基本上相对于人的文明或历史，自然有一种“道德的权威”。“例如自然相对于文明就把野蛮与优雅相对立，而自然相对于历史就把永恒与变化相对立。的确，自然的权威往往就有赖于这种多样性和灵活性。”[105]还有一种对立是自然之简单纯朴相对于市俗之追逐名利。我们在陶渊明的诗文中，把这种观念看得很清楚。明代诗人和大戏剧家汤显祖在《临川县古永安寺复寺田记》中也说：“何谓忙人？争名者于朝，争利者

于市，此皆天下之忙人也。……何谓闲人？知者乐山，仁者乐水，此皆天下之闲人也。”[106]自陶渊明以来，这就是中国文化和文学中的一个传统观念。“知者乐山，仁者乐水”还是儒家的思想，而主张返璞归真的道家则把这种观念几乎推到不合理的极端。《老子》第十九章：“绝圣弃智，民利百倍；绝仁弃义，民复孝慈；绝巧弃利，盗贼无有。……见素抱朴，少私寡欲，绝学无忧。”[107]不过中国文人注重中庸之道，不大会像老子那样极端，在文学艺术的表现中，也大多揉合两者，达到一种合理的平衡。

文艺表现的形式会形成各自的传统和程序，在中国和西方传统之间，的确有很多区别和差异。西方人初见中国画，见其描摹人物和物体不够真实，又不能理解中国画所表现的意境，不懂得如何欣赏，往往就斥之为原始幼稚。18世纪意大利思想家维柯在《新科学》里，就说中国人“还不知道如何在绘画中表现阴影，也就不知道如何突出高光”，所以“极为粗糙”[108]。其实由于贸易往来和在中国传教的耶稣会教士的大量书信、翻译和报导，当时在欧洲已经掀起了一阵中国热，艺术上有所谓“中国风”（chinoiserie）。法国18世纪的大画家华铎和布歇等，都描绘过他们想象中之中国。不过那只是西方人的想象，与中国画并无交涉。直到19世纪末和20世纪，西方人才懂得中国画的价值，各大博物馆也逐渐收藏许多中国画精品。西画在明末传入中国，其写实逼真的程度虽曾引起一片惊叹，但由于中西绘画观念和程序的差异，也很快就受到文人画家的抵制。晚年入基督教并住在澳门的清代画家吴历就拒绝采用西洋画法。他很清楚中西画风各异，他在《墨井画跋》中说：

> 澳门一名濠境，去澳未远，有大西小西之风焉。其礼文俗尚与吾乡倒行相背。如吾乡见客，必整衣冠，此地见人，免冠而已。若夫书与画亦然。我之字以点画辏集而成，然后有音。彼先有音，而后有字，以勾画排散横视而成行。我之画不求形似，不落窠臼，谓之神逸；彼全以阴阳向背形似窠臼上用工夫。即款识，我之题上，彼之识下，用笔亦不相同。往往如是，未能殚述。[109]

读清人邹一桂《小山画谱》，更可以明显见出中西画风之难于调和。邹一桂批评文人画忽略形似，甚至说苏东坡“论画以形似，见与儿童邻”一语，乃因“此老不能工画，故以此自文”，“直谓之门外人可也”[110]。可是他讲起西画，虽然深知其形似逼真，却仍然偏执一面。他承认“西洋人善勾股法，故其绘画于阴阳远近不差锱黍。……布影由阔而狭，以三角量之。画宫室于墙壁，令人几欲走进”，但他最后还是得出结论说，西洋画“笔法全无。虽工亦匠，故不入画品”[111]。由此可知，何以清代西洋画家供职画院，其中有像意大利人郎世宁那样的佼佼者，以油画技巧结合中国画法，佳作不少，却终究不能发生很大影响，也得不到文人士大夫的赏识。其实中西绘画风格各异，二者不必强合。懂得用不同目光和标准去欣赏这迥然不同的两种伟大艺术，才使我们的眼界更为开阔，修养更加丰富，也才使我们更能够适应我们这个不同国家、不同民族和不同文化传统交往越来越密切、相互影响也越来越显著的时代。

---

① Hans-Georg Gadamer, “Mensch und Sprache (1966)”, in *Hermeneutik II, Gesammelte Werke*, Band 2, Tübingen: J. C. B. Mohr, 1986, S. 146. 英译参见Hans-Georg Gadamer, “Man and Language (1966)”, in *Philosophical Hermeneutics*, trans. David E. Linge, Berkeley: University of California Press, 1976, pp. 59–60。

②⑭62636465107 高亨：《老子注译》，河南人民出版社1980年版，第21页，第167页，第89、50页，第63页，第159页，

第29页，第51页。

③(66) 钱钟书：《管锥编》第二册，中华书局1986年版，第408页，第419页。

④ 有关此问题的探讨，可参见拙著*The Tao and the Logos: Literary Hermeneutics, East and West,* Durham: Duke University Press, 1992；中译参见《道与逻各斯》，冯川译，四川人民出版社1998年版（江苏教育出版社2006年重印）。

⑤ 《周易正义》，阮元校刻：《十三经注疏》第一册，中华书局1980年版，第86页。

⑥ 段玉裁：《说文解字注》，上海古籍出版社1988年版，第753页。

⑦(75) 周明：《文心雕龙校释译评》，南京大学出版社2007年版，第1页，第45页。

⑧⑲ 刘安：《淮南子》，《诸子集成》第七册，中华书局1954年版，第116—117页，第95页。

⑨⑩⑪ 王先谦：《荀子集解》，《诸子集成》第二册，第274页，第290页，第243页。

⑫ Oscar Wilde, “The Decaying of Lying”, in *Intentions,* New York: Brentano’s, 1950, p. 55.

⑬ Plato, *Republic X,* 599a, 607a, trans. Paul Shorey, in Edith Hamilton and Huntington Cairns (eds.), *The Collected Dialogues of Plato, Including the Letters,* Princeton: Princeton University Press, 1961, pp. 824, 832.

⑮ Immanuel Kant, *Critique of Judgment,* trans. Werner S. Pluhar, Indianapolis: Hackett, 1987, p. 53.

⑯⑰⑱ 朱光潜：《谈美》，安徽教育出版社1997年版，第16页，第19页，第23页。

⑳ John Rennie Short, *Imagined Country: Environment, Culture and Society,* London: Routledge, 1991, pp. 5, 6.

㉑㉔㊵ 张彦远：《论画》，沈子丞编：《历代论画名著汇编》，文物出版社1982年版，第37页，第39页，第38页。

㉒ 傅抱石：《中国古代山水画史研究》，（台湾）学海出版社1982年版，第56页。

㉓ 陈传席：《中国山水画史》，江苏美术出版社1988年版，第1页。

㉕㊲(110)(111) 邹一桂：《小山画谱》，《历代论画名著汇编》，第453页，第466页，第455页，第466页。

㉖(85)(86)(87)(88)(89)(90)(91)(92) 袁行霈：《陶渊明集笺注》，中华书局2003年版，第393页，第76页，第460—461页，第203页，第34页，第8页，第85页，第247页，第83页。

㉗ Fedja Anzelewsky, *Dürer: His Art and Life,* trans. Heide Grieve, New York: Konecky & Konecky, 1980, p. 37.

㉘ Walter Pater, “The School of Giorgione”, in *The Renaissance: Studies in Art and Poetry,* London: Macmillan, 1925, p. 149.

㉙ Jacob Burckhardt, *The Civilization of the Renaissance in Italy,* trans. S. G. C. Middlemore, London: Phaidon, 1965, p. 178.

㉚ 荆浩：《山水诀》，《历代论画名著汇编》，第53页。

㉛ 刘景山：《中西思维方式之比较》，张岱年、成中英等：《中国思维偏向》，中国社会科学出版社1991年版，第220页。

㉜ 季羡林：《“天人合一”新解》，季羡林、张光璘编选：《东西文化议论集》上册，经济日报出版社1997年版，第81—82页。

㉝ Donald Davidson, “On the Very Idea of a Conceptual Scheme”, in *Inquiries into Truth and Interpretation,* Oxford: Clarendon Press, 2001, p. 184.

㉞㉟(74) 徐调孚：《校注人间词话》，中华书局2003年版，第1页，第2页，第36页。

㊱ 顾起元撰，谭棣华、陈稼禾点校：《客座赘语》卷六，中华书局1987年版，第194页。

㊳ 谢赫：《古画品录》，《历代论画名著汇编》，第17页。

㊴ 王维：《山水论》，《历代论画名著汇编》，第32页。

㊶ 倪瓒：《论画》，《历代论画名著汇编》，第205页。

㊷㊿(51)(93)(94)(95)(96)(97)(98)(99) 陶文鹏、郑园编选：《苏轼集》，凤凰出版社2006年版，第102页，第99—100页，第276页，第108页，第260页，第32页，第93页，第112页，第324页，第286—287页。

㊸ 欧阳修：《盘车图》，《欧阳修全集》上册，中国书店1992年版，第43页。

㊹ 胡道静：《新校正梦溪笔谈》，香港中华书局1975年版，第169页。

㊺ 郭熙：《林泉高致》，《历代论画名著汇编》，第71—72页。

㊻㊼ 董其昌：《画禅室随笔》，《历代论画名著汇编》，第249页，第252页。

㊽ 郭庆藩：《庄子集释》，《诸子集成》第三册，第53—54页。

㊾ 顾随：《论王静安》，《顾随全集·讲录卷》，河北教育出版社2001年版，第224页。

(52) 杜甫：《丹青引》，仇兆鳌：《杜诗详注》第三册，中华书局1979年版，第1149页。

(53) 窦亚杰编注：《石涛画语录》，西泠印社出版社2006年版，第27、53页。

(54) 吴冠中：《我读石涛画语录》，荣宝斋出版社1997年版，第1、16、18页。

(55) 恽正叔：《南田论画》，《历代论画名著汇编》，第329页。

⑯⑰⑱⑲⑳⑳ 董仲舒:《春秋繁露》,商务印书馆1937年版,第175页,第184页,第192—193页,第204—206页,第277页,第249、250页。

61 E. M. W. Tillyard, *The Elizabethan World Picture,* London: Chatto & Windus, 1943, p. 68.

67 68 刘宝楠:《论语正义》,《诸子集成》第一册,第127页,第188页。

69 焦循:《孟子正义》,《诸子集成》第一册,第331页。

71 72 王琦:《李太白全集》第二册,中华书局1977年版,第874页,第1079页。

73 邓广铭:《稼轩词编年笺注》,上海古籍出版社1993年版,第515页。

76 王士祯:《带经堂诗话》上册,人民文学出版社1998年版,第115页。

77 78 79 80 辛志贤等:《汉魏南北朝诗选注》,北京出版社1981年版,第111页,第457页,第327—328页,第331页。

81 82 83 84 吴迪选注:《王维诗选注》,吉林文史出版社2004年版,第68页,第71页,第108页,第110页。

100 William Wordsworth, "Lines Written a Few Miles above Tintern Abbey On Revisiting the Banks of the Wye during a Tour, July 13, 1798", in *Selected Poems,* ed. Stephen Gill, London: Penguin, 2004, pp. 155, 158, 157.

101 William Wordsworth, "I Wandered Lonely as a Cloud", in *Selected Poems,* pp. 352-353.

102 Raymond Williams, *The Country and the City,* London: The Hogarth Press, 1985, p. 1.

103 104 Michel de Montaigne, "Des Cannibales", in *Essais I,* ed. Pierre Michel, Paris: Gallimard, 1965, p. 306, p. 311.

105 Lorraine Daston and Fernando Vidal, "Introduction", in Lorraine Daston and Fernando Vidal (eds.), *The Authority of Nature,* Chicago: University of Chicago Press, 2004, p. 8.

106 徐朔方笺校:《汤显祖诗文集》,上海古籍出版社1982年版,第1125页。

108 Giambattista Vico, *The New Science,* trans. and eds. Thomas Goddard Bergin and Max Harold Fisch, Ithaca: Cornell University Press, 1986, p. 51.

109 吴历:《墨井画跋》,《历代论画名著汇编》,第325—326页。

作者单位　武汉大学国家文化发展研究院、香港城市大学中文及历史系

责任编辑　小野



李思训·江帆楼阁图

（绢本设色 101.9x54.7cm 台北故宫博物院藏）

约翰·康斯太勃尔·从主教花园看索尔兹伯里大教堂

（布面油画 87.9x111.8cm 1825 大都会艺术博物馆藏）

【参阅本期《从中西文学艺术看人与自然之关系》】



【封面】

关山月·蒙民游牧图

纸本设色 85.5x222.5cm 1944

关山月美术馆藏